

Pertinencia de las canciones disonantes en cuatro (anti)melodramas hispanoamericanos contemporáneos

Este artículo se focaliza en un fenómeno relativamente frecuente en el cine hispanoamericano contemporáneo, sea clasificado como “de género” o como “de arte”: la puesta en escena de un personaje cantando de modo desafinado una canción popular en el marco de una trama centrada en los vínculos familiares. Partiendo de la hipótesis de que esas escenas resultan clave tanto en la diégesis como en la configuración estética de las obras y en la comunicación afectiva con el público, el artículo se propone analizar las diferentes funciones diegéticas (y algunas extradiegéticas) de las canciones en vivo en una selección representativa de cuatro películas - dos argentinas y dos mexicanas -, y articular sus efectos con la tradición melodramática latinoamericana a la que remiten o invierten. El análisis muestra cómo, en las películas melodramáticas (La misma luna, de Patricia Riggen [2007], y El Polaquito, de Juan Carlos Desanzo [2003]), las canciones participan en la lógica estética y las contradicciones propias del género, mientras que en los antimelodramas (Post Tenebras Lux de Carlos Reygadas [2012] y Una semana solos de Celina Murga [2008]) el valor narrativo y afectivo de la canción compensa la latencia del conflicto dramático.

Las películas mexicanas, argentinas o chilenas contemporáneas *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002), *El Polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003), *Voces inocentes* (Luis Mandoki, 2004), *La misma luna* (Patricia Riggen, 2007), *Quemar las naves* (Francisco Franco Alba, 2007), *Una semana solos* (Celina Murga, 2008), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011), *Abrir puertas y ventanas* (Milagros Mumenthaler, 2011), *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, 2012), *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012) y *La tercera orilla* (Celina Murga, 2014) tienen en común, además de su focalización temática en los vínculos familiares (de forma lateral en *El Polaquito*), el poner en escena a un personaje protagónico cantando (y, en *La misma luna*, escuchando en vivo) una canción popular famosa.¹ El personaje, generalmente infantil, adolescente y/o femenino, no es un cantante profesional; no se trata de un número artístico - aunque el personaje pueda pretenderlo, como en las películas de Desanzo y de

Murga-, sino de lo que Claudia Gorbman llama en inglés *artless singing*.² Pero la escena de esta *artless* canción, singular o repetida, resulta clave tanto en la diégesis como en la configuración estética de las obras - que distan mucho de ser "musicales" - y en la comunicación afectiva con el público. A partir de estos dos rasgos - lazos familiares y canción en vivo -, las películas mencionadas enlazan con la tradición latinoamericana del melodrama, eminentemente musical y doméstica; pero esta relación oscila entre la asimilación al menos parcial (en las cinco primeras películas), el homenaje (en *Infancia clandestina*) y la inversión en lo que podemos llamar un antimelodrama (en las demás obras).³ El objetivo de este ensayo es analizar los papeles diegéticos de las canciones en vivo y algunos de los valores y sentidos extradieгéticos (asociados a su origen, cantante, género musical o lengua, según los casos) en cuatro de estas obras - dos argentinas y dos mexicanas -, y articular sus efectos con la tradición melodramática a la que remiten o invierten. Examinaré por una parte *El Polaquito* y *La misma luna*, y por otra, *Post Tenebras Lux* y *Una semana solos*.

Tal vez no sea inútil recordar primero que la vocación musical del melodrama se verifica de manera ejemplar en los cines argentino y mexicano de la época de oro, ya que un buen número de melodramas de estos países se inspiraron o incluso se fundaron en el espíritu, las letras y las melodías de los tangos y de los boleros, respectivamente.⁴ La intervención significativa y la pertinencia dieгética de canciones procedentes de la cultura popular han sido reconocidas como una característica a la vez específica y transnacional del melodrama latinoamericano clásico hasta el punto que se ha podido hablar de "melodrama musical" (Sadler 7). Las letras de estas canciones altamente sentimentales cumplían un papel tan afectivo como dramático: servían para ilustrar o comentar las situaciones de los personajes y exponer su interioridad (a veces como número musical, a veces como monólogo interior), potenciando la identificación con ellos, pero ayudaban también a hacer progresar la intriga (adelantándola o explicitándola, provocando una acción, etc.). Silvia Schwarzböck apunta que el tango en el melodrama argentino llegó a servir "como un comentario social más amplio e indirecto" (92) relacionado con la "extracción arrabalera" del personaje que lo canta. Por supuesto, los protagonistas cantantes - muchas veces, grandes estrellas que encontraban en el cine un medio de autopromoción - cantaban *bien*, al contrario de los personajes de las películas que vamos a examinar.

El cantar tangos o boleros aparece en varias películas clásicas de corte melodramático no solo como un medio (más o menos legítimo según los

casos) de ganarse la vida, sino también como un modelo de (re)conocimiento o de conciencia de sí mismo y a la vez como una prueba de infelicidad e incluso de sufrimiento. En las películas en las que voy a detenerme, la canción popular, relativamente mal cantada por un personaje que, sin embargo, no canta para sí mismo sino para otros o al menos ante otros, sintetiza y encarna los deseos (de reconocimiento) y las frustraciones o incluso los fracasos de este personaje (salvo en el caso de *La misma luna*).⁵

Como *Voces inocentes* y *Quemar las naves*, las coproducciones *La misma luna* y *El Polaquito* son protagonizadas por un niño (en el primer caso) o un adolescente (en el segundo), personajes que a menudo han constituido un ingrediente melodramático, desde los clásicos mexicanos y argentinos de la época de oro hasta las adaptaciones latinoamericanas del neorrealismo italiano a la De Sica (pensemos en *El limpiabotas* o en *Ladrón de bicicleta*, dirigidas en 1946 y 1948).⁶ Como los neorrealistas, los filmes de Patricia Riggen y de Juan Carlos Desanzo tratan - para denunciarlos - de problemas sociales contemporáneos al tiempo del rodaje, respectivamente, la inmigración ilegal de mexicanos a los Estados Unidos y la violencia de la vida de los chicos de la calle. No obstante, si los elementos realistas (más apoyados, claramente, en *El Polaquito*, que reivindica ser "basado en un hecho real") sirven la pasión y la acción melodramáticas al anclarlas en una trama reconocible y propicia para la identificación, al mismo tiempo el melodrama los supera de diversas maneras.⁷ Una de ellas es la visión esquematizada y polarizada (maniquea) de los personajes, con la insistencia en la inocencia positiva de los protagonistas a la que se oponen unos personajes que personifican el mal, expresando ambas partes sentimientos sencillos con intensidad y transparencia.⁸ Otra manera, que está vinculada a la primera, es el uso de la música, omnipresente en los filmes, de acuerdo a la definición del *melo* como "drama en el que la música es el motor esencial que activa mecanismos ideológicos y emocionales" (Fernández 149). Por un lado, los dos son ampliamente musicalizados - una música extradiegética interviene constante y clásicamente para subrayar las emociones del protagonista (tristeza de Carlitos cuando piensa en su madre ausente, miedo y rabia del Polaquito ante el Rengo...) y transmitir las al espectador -, y por otro, otorgan un lugar especial a una o varias canción(es) diegética(s).⁹ Veremos a continuación qué sentido reciben estas canciones, y en particular las que cantan o escuchan los chicos, en relación con la inocencia atribuida a los mismos.

En *La misma luna*, un niño mexicano (Carlitos) emigra solo a los Estados Unidos, escondiéndose de la Migra, con el objetivo de encontrarse con su madre (Kate del Castillo, popular actriz de telenovelas) que trabaja

ilegalmente en Los Ángeles. Por el camino, simpatiza con los Tigres del Norte quienes le dedican su corrido "Por amor", y canta en la cocina de un restaurante en el que ha conseguido un empleo provisional. En *El Polaquito*, un adolescente callejero canta en los trenes el famoso tango "Naranja en flor" del "Polaco" Roberto Goyeneche para pedir limosna. Es explotado por el malvado Rengo, el cual se beneficia de la protección de la policía y se desempeña también como proxeneta de menores; entre sus otras víctimas están la hermana del Polaquito y su novia (o la que él imagina ser su novia), la Pelusa. Carlitos y Polaquito son dos chicos separados de su familia - aunque por motivos muy distintos -, obligados a ganarse la vida, expuestos a todos los peligros, pero sus trayectorias y las tonalidades de las películas se oponen: el niño mexicano logra vencer todos los obstáculos hasta reencontrarse con su madre en la última escena del filme, siguiendo una trama optimista y llegando a un *happy end* altamente inverosímil, frecuente en los melodramas; el muchacho argentino en cambio fracasa en su tentativa de independizarse del Rengo y de formar una pareja con la Pelusa (o sea, de formar una familia sustitutiva), y termina matado en un final que confirma la doble ambición realista y trágica de la película, sin contradecir su carácter *melo*.¹⁰ Tal vez este tratamiento distinto explique, en parte, el impacto opuesto de las películas en términos de taquilla: si ambas han sido menospreciadas por la crítica especializada, precisamente por su aspecto melodramático, la mexicana logró un gran éxito de público, mientras que la segunda pasó casi desapercibida en el momento de su estreno (Vargas).

La puesta en escena melodramática de la inocencia de los chicos se asocia en *La misma luna* con la pureza del amor entre el niño y su madre y, en *El polaquito*, con el sueño utópico del muchacho de huir del infierno de la corrupción urbana para fundar una familia verdadera. En ambos casos el padre es un irresponsable. El de Carlitos, que había dejado a su madre y a quien conoce de camino hacia Los Ángeles, trabaja en un supermercado y se muestra incapaz de cumplir su función paterna; la película subraya la inversión de los papeles entre padre e hijo (es Carlitos quien le paga la comida a su padre, el cual cuenta que va a la escuela por las noches). El padre del Polaquito, por su parte, es un borracho sin trabajo que pega a su mujer; y es su hijo quien manda dinero a su familia. Ahora bien, lo que resulta especialmente interesante es que el tratamiento del lenguaje de los chicos se relaciona con la deficiencia de sus padres y su necesidad de suplirla (de portarse como adultos antes de tiempo), y que la puesta en escena de sus canciones da cuenta de su (des)acierto en esta tarea. En *La misma luna*, hay un hueco entre la voz de Carlitos que expresa una reacción emocional (llanto, risa, grito) o un sentimiento y las funciones adultas del

lenguaje verbal que controla, ya que es capaz de contar su historia (se escucha su voz en *off* narrativa) y tiene habilidades orales avanzadas: puede preguntar, afirmar, refutar, discutir, negociar, convencer. Alterna asimismo entre dos papeles, el de testigo-víctima y el de agente de su historia, inscribiendo en el centro del dispositivo fílmico la dialéctica entre *pathos* y acción que, según Linda Williams, define la tensión temporal del melodrama (69). La música “de acompañamiento” extradiegética subraya principalmente sus reacciones, mientras que la canción que canta (cuando lava platos en un restaurante) manifiesta su carácter activo, dinámico y decidido. Se trata de una canción popular titulada “Abusadora”, una rítmica mezcla de cumbia y merengue que se oye en la radio y en la que el niño baila, mientras canta de memoria con mucha convicción (más convicción que sentido melódico): “vamos a ver quién tiene la razón / si yo soy abusadora o eres tú el abusador / hoy me conocen por tu boca mezquina / me dicen abusadora por las cuatro esquinas / tú me dejaste, tú no me querías / y yo sufriendo de noche y de día”.¹¹ Otro inmigrante mexicano (Enrique, actuado por el muy popular Eugenio Derbez), al que Carlitos ha conocido en el camino, interrumpe en este momento al chico para cantar: “yo te dejé, yo no te quería / porque no me dabas ni pa’ la comida / y nunca me sacabas ni a la esquina”; luego cada uno canta a su vez la frase “yo no soy abusadora”, alzando la voz hasta que llega el patrón y los manda callar. Una canción en la que se impone la voz de una mujer determinada y liberada sirve así de pretexto para un diálogo conflictivo entre dos inmigrados de distintas edades; un niño ingenuo y generoso frente a un adulto desconfiado y aparentemente egoísta. Ahora bien, a partir de esta canción, la relación entre ambos personajes evoluciona en el filme. Enrique, que hasta entonces despreciaba a Carlitos, empieza a ayudarlo y a protegerlo, hasta sacrificarse por él en la penúltima secuencia. La canción, al propiciar una exteriorización sonora y física (mediante el baile) de la tensión entre los personajes, permite asimismo evacuarla. Importan menos su letra concreta y su melodía básica que su ritmoailable y popular; al cantarla, Carlitos toma partido por las mujeres (¿mexicanas inmigrantes, como su madre?) frente a los “abusadores” de todo tipo, y, a la vez, se identifica con los gustos populares mexicanos, dignificándolos con su alegría, su dinamismo y su ingenuidad.

Otra canción diegética se relaciona más directamente con la trama del filme y tiene un mayor poder emocional; Carlos no la canta sino que la escucha en una camioneta a la que ha subido con Enrique en ruta hacia Los Ángeles (antes de llegar al mencionado restaurante). En el vehículo se encuentra con un grupo de músicos que la mayoría de los espectadores hispanos reconocen inmediatamente como los Tigres del Norte, verdadero

icono cultural entre los inmigrantes de México. El niño les pregunta inocentemente qué música tocan, a lo que ellos responden: “Cantamos historias de la gente. De sus vidas, de sus sueños...”, y lo ilustran enseguida interpretando el corrido “Por amor”:

A mí no me asusta el peligro / la vida sin riesgo no es vida / y si es por los seres queridos / se debe encontrar la salida / yo no me voy a rendir / hasta tenerte junto a mí.

[Uno de los músicos exclama: “¡Eres tú, Carlos!”]

Si es por amor yo soy capaz de parar / con el pecho una bala / si es por amor que me arriesgo a cruzar esta vez a la mala / y por amor es que voy a cruzar / la frontera sin miedo.

Como nota Caryn Connelly, en esta canción se concentran los dos temas centrales del filme: el fuerte lazo que une Carlos a su madre y los peligros que corren los inmigrantes al cruzar la frontera estadounidense (23). La modalidad vocal del corrido - al menos tal como lo cantan los Tigres del Norte - no es en sí melodramática; Hermann Herlinghaus explica que “[the] anamorphic strain on the vocal flow ... suspends the possibility of melodrama by creating a different affective mode: if melodramatic expression relies on excitement and overstatement, then hyperbole meets its other in the nonhyperbolic yet deeply sensuous ... musical counterpoint” (92). Pero aquí, la sorpresa creada por la aparición de las *stars* en el filme, el efecto de autenticidad que producen los cantantes actuando su propio papel, la presencia del niño como audiencia ingenua y como sujeto privilegiado de la canción, la temática afectiva que opone el amor (erigido en virtud, en ley superior) al miedo (a “cruzar a la mala”, contra una ley injusta), devuelven al corrido el poder melodramático (el exceso sentimental) que la sobriedad de la interpretación atenúa. El hecho de que, después de haber escuchado a los Tigres, Carlitos se ponga a cantar y bailar, en la secuencia comentada, indica que ha asimilado este modo vocal como un medio de expresión y de comunicación afectiva. El filme pone así en escena la idea de que el cantar es una manera de apropiarse de su destino, en tensión con el principio básico del melodrama, según el cual somos los instrumentos de un destino que supera nuestra voluntad y nuestros esfuerzos. Esta aparente contradicción dentro de una obra que no deja de ser melodramática forma parte de las incoherencias propias del género y señala una de las posibilidades de la canción en vivo en el cine: puede proporcionar al cantante la ilusión de que es dueño de una historia (“yo no me voy a rendir / hasta tenerte junto a mí”) que, en realidad, se escapa de sus manos (si Carlitos logra “tener a su madre junto a él”, no es

porque “no se rinda” sino porque es objeto de una improbable buena fortuna, independiente de sus actos).¹² Si el melodrama pone en marcha una “estética de la consolación” (Monsiváis 8) e incluso una “ideología del consuelo” (Eco 15-82) - *La misma luna* ofrece una solución tan fantástica como consolatoria al problema real de la inmigración mexicana a los Estados Unidos - la canción lo apoya como vehículo de esta ideología y, a la vez, permite creer utópicamente al que la canta y al público del filme que el primero es el responsable más o menos heroico de su “destino”.

El Polaquito no domina tan bien el lenguaje verbal como Carlitos: no sabe negociar, sino tan solo afirmar sus decisiones o deseos utópicos. Es así como le dice a la Pelu: “*quiero verte bailar*” y, en la misma escena, al Rengo: “*quiero trabajar para mí*”; su “querer” se opone al deber moral de trabajar para sostener a su familia y a las prohibiciones que el Rengo - figura paterna alternativa y tiránica - le impone y encarna. Su inocencia está condenada de antemano en un mundo de adultos violentos y/o deficientes, en el que no tiene ningún poder real de elección. Si Carlitos encuentra en los Tigres del Norte un modelo positivo (y vivo) para superar sus miedos y afirmar su voz, el Polaquito posee con su propio modelo (muerto) una relación más bien negativa. No solo el “Polaco” domina su identidad al darle un apodo que contradice su apariencia (Goyeneche lo recibió por alto y rubio, pero el personaje actuado por Abel Ayala, moreno, no presenta ningún rasgo del “tipo” polaco), sino que el tango “Naranja en flor”, con el que pretende ganarse la vida, determina la estructura del filme y su destino de condena.

La película se abre y se cierra con este tango que resuena en el mismo espacio de la estación de trenes. Al inicio, es el Polaquito quien canta en un tren el principio de la canción, “malamente” pero “con entusiasmo e inocencia” (Vinelli), incluso con una alegría que resulta poco adecuada al aprendizaje del sufrimiento que evoca la letra del estribillo:

[Primera estrofa] Era más blanda que el agua / que el agua blanda / era más fresca que el río / Naranja en flor / Y en esa calle de estío / calle perdida / dejó un pedazo de vida / y se marchó... /

[Primera parte del estribillo] Primero hay que saber sufrir / después amar, después partir / y al fin andar sin pensamiento / Perfume de naranja en flor / promesas vanas de un amor / que escaparon con el viento.

En la secuencia final, después del asesinato del Polaquito por el Rengo, se escucha el tango entero cantado por Goyeneche mientras la cámara muestra los pies calzados de la muchedumbre anónima en la estación, recorre lentamente el cadáver del muchacho colgado de la reja de un

andén (empezando por sus pies desnudos), y destaca las lágrimas patéticas de la Pelu (en un plano que coincide melodramáticamente con las palabras “tanto dolor”). Ahora bien, la letra de la segunda parte del estribillo y de la segunda estrofa expresa un lamento por la pérdida de la juventud y del amor que los primeros versos de la canción recordaban; la evocación de las “promesas vanas de un amor” (en boca del Polaquito) desemboca en la queja de un “pájaro sin luz” detenido en el pasado (voz del Polaco).¹³ Dicho de otro modo: el tango, cual un fantasma paradójico, define el destino del muchacho que queda bloqueado en su excesiva juventud, inapto para cantar un pasado que no tendrá jamás.

El Polaquito pretende imitar al Polaco, pero canta desafinado - la película subraya este desentono al superponerle una música en otra tonalidad - y sobreactúa los gestos, de modo que suscita más irritación que emoción estética¹⁴ o incluso nostalgia, efecto que suelen provocar los tangos del pasado cuando están bien cantados, como es el caso en *Infancia clandestina*.¹⁵ Si, en los melodramas latinoamericanos clásicos, los personajes pobres pero dotados de talento musical lograban el éxito por su cantar, queda claro desde la primera secuencia del *Polaquito* que este muchacho está destinado al fracaso, y la repetición de la canción en otras escenas, a modo de *leitmotiv* (un *leitmotiv* que se extiende a la música extradiegética, la cual retoma obsesivamente la melodía del ilustre tango), no hace sino confirmar dicha idea de destino. La emoción melodramática que el tango contiene y encarna, pero que el canto desafinado del muchacho estorba o incluso impide, se desata por fin cuando surge la voz de Goyeneche, y entendemos por qué tenía que morir el adolescente: no sabía cantar tangos, y no solo porque desentonaba, sino porque, además, pretendía transformarlos en canciones alegres, alterando su signo melancólico. La tragedia del Polaquito se cuenta así de manera melodramática, a través del tango.

En suma, las canciones que escucha y canta Carlitos en *La misma luna* y su cercanía con los Tigres del Norte otorgan la ilusión de su autonomía y de su libertad de movimiento - prueban, en realidad, su destino positivo. Por el contrario, en el caso del Polaquito, la acción de cantar, lejos de salvarlo, señala su dependencia de un modelo inalcanzable, y anuncia así su futura desdicha. *La misma luna* relaciona al niño con canciones populares contemporáneas (cumbia, corrido) que no son, en principio, melodramáticas, pero su uso como síntesis y *mise-en-abyme* de la historia del niño (“Por amor”) o como expresión catártica y eliminación de un conflicto (“Abusadora”) participa en el efecto melodramático general del filme. *El Polaquito* inscribe a su protagonista en la repetición fracasada de un tango clásico, tan prestigioso como pasado, que es un modelo de

melodrama, pero del que no logra apropiarse; solo logra imitarlo *mal*, y es un indicio de su destino trágico. El *happy end* y las canciones del filme de Rigggen convergen para transmitir la creencia consolatoria de que una mezcla de inocencia, confianza en la bondad ajena, amor filial, astucia y suerte son los ingredientes suficientes (y legítimos) para cruzar la frontera a salvo; en la película de Desanzo, tanto la resolución trágica como la canción-*leitmotiv* deniegan al inocente soñador toda posibilidad de salvación. El único consuelo que se ofrece al público es la escucha final del tango original: un consuelo estético de índole nostálgica, puesto que su letra y su origen envían a un pasado idealizado.

Las obras del (ilustre y polémico) mexicano Carlos Reygadas y de la argentina Celina Murga (no tan famosa, pero apoyada por Martin Scorsese) forman parte de esa tendencia minimalista del cine de autor (y “de festival”, según la categorización propuesta por Paul-Julian Smith) hispánico contemporáneo, tendencia en la cual Marianne Bloch-Robin propone ver un nuevo género, dados sus numerosos rasgos comunes. En efecto, muchas de estas películas comparten un relato infra narrativo con un conflicto soterrado, interiorizado; unos protagonistas solitarios, comunes, no hermosos (hasta feos) y/u opacos; un ritmo lento, con planos de larga duración, a menudo fijos; y la escasez de diálogos, de movimientos de cámara y de música. A propósito de esta última, Bloch-Robin precisa que, “si bien es escasa, cuando interviene, no se insinúa para subrayar los sentimientos del protagonista sino que irrumpe convirtiéndose en un elemento potentísimo de la película” (202). Conviene precisar, a propósito de los filmes en los que un personaje se pone a cantar, que si es cierto que la “irrupción” de su canción es “potentísima”, no impide que se relacione con los sentimientos y las emociones del personaje en cuestión, aunque sea de manera indirecta; el personaje suele cantar con sobriedad (como los Tigres del Norte, pero al contrario de Carlitos y del Polaquito), como si tratara de esconder lo que la canción revela de él, y que el filme no le permite expresar de otra manera.

En cierta medida, el cine minimalista descrito por Bloch-Robin se concibe y se entiende en reacción a un cine despreciado por ser “comercial”, espectacular (“sensacionalista”) y melodramático. Si la crítica especializada le sigue haciendo a este cine los mismos reproches éticos e ideológicos que los intelectuales en la línea de la postura elitista de Adorno y de la escuela de Frankfurt formulaban contra los melodramas clásicos (conservadurismo, maniqueísmo, ideología patriarcal, carácter alienante...), otra mirada teórica sobre la cultura de masas ha analizado los usos variados - no reducidos a un consumo pasivo - de sus productos, así como sus diversas recuperaciones en el arte más reconocido.¹⁶ Esta

segunda perspectiva queda reflejada en una serie de películas latinoamericanas que buscan combinar una ambición “auteurista” o artística con una explotación de recursos (genéricos) que han demostrado su éxito en productos audiovisuales populares o masivos. Entre estas películas se encuentran las que Smith califica como “producciones de prestigio”, por ejemplo, las de Alejandro González Iñárritu. Claramente, las obras de Murga y de Reygadas rechazan semejantes combinaciones; su relación con la matriz melodramática hispánica o latinoamericana es del orden de la negación e incluso, creo, de la inversión. En particular, el segundo largometraje de la directora argentina (*Una semana solos*) y el cuarto del mexicano (*Post Tenebras Lux*), por diferentes que sean - la estética de Reygadas tiene aspectos barrocos muy ajenos al realismo despojado de Murga - pueden describirse como austeramente antimelodramáticos, en la medida en que se basan en una situación diegética idealmente propicia para un melodrama (una familia de clase alta con tensiones latentes y enfrentada a personas de otra clase social, incluyendo la posibilidad de un amor interclasista), y plasman en su desarrollo un conflicto potencialmente melodramático entre las ideas del bien y del mal, la inocencia y la culpa (la luz y las tinieblas) pero dan a esta situación y a este desarrollo un tratamiento inverso al que encontraríamos en un melo: *escasez* dramática en vez de *exceso* en el filme de Murga y, en el de Reygadas, *opacidad* radical de los personajes y de la narración en lugar de *transparencia*. Ambos invierten la redundancia característica de la construcción melodramática, que favorece la homogeneidad hiperbólica o pleonástica de los signos filmicos - música extradiegética incluida - para crear un sentido unívoco de índole sentimentalista. Contra la redundancia, Murga insta un arte de la sugerencia desde el registro distanciado de una cámara-testigo que produce un efecto documental, mientras que Reygadas impone una radical ambigüedad de la significación mediante una superposición de disyunciones narrativas y de elipsis.¹⁷ Cada director deja al espectador el trabajo de articular las imágenes y los hechos mostrados, dos maneras distintas pero igualmente opuestas a la identificación emocional que suscita el melodrama. En *Una semana* Murga adopta una distancia observacional (con una cámara que evita los primeros planos) que impide - o dificulta mucho - toda participación afectiva en la trama y empatía con los personajes.¹⁸ *Post Tenebras* por su parte busca crear una fascinación onírica, un estado perceptivo y sensitivo de no distinción entre los planos de la realidad y del sueño, entre la fantasía y su realización, entre los sentidos literal y metafórico de las imágenes y secuencias; apunta asimismo a perder al espectador, para incitarlo a desatar sus propias asociaciones inconscientes. No implica que esos filmes eliminen toda

expresión emocional patética: en ambos se encuentra una escena central en la que una protagonista femenina canta una canción, y en esta canción se condensan todas las emociones diseminadas o soterradas en la (dis)narración. De manera general, se puede destacar que en varias películas antimelodramáticas hispánicas contemporáneas (he mencionado algunas al inicio de este ensayo), el momento en el que un personaje canta permite un breve momento catártico donde se expresan y se concentran todas las tensiones y emociones contenidas (reprimidas) en la obra. Me parece que estas escenas únicas de canciones en vivo revelan la relación que los filmes tejen con el melodrama - con su articulación narrativa, musical y afectiva.

Una semana solos se enfoca en un grupo de niños y adolescentes de clase alta que se quedan solos en el *country* (el barrio cerrado) donde viven, al cuidado de la mucama Esther, mientras sus padres han salido de vacaciones entre adultos. La estructura del filme se funda en la observación de las actividades cotidianas de los niños mimados sin el control de sus padres: mirando televisión (series melodramáticas) o yendo a la piscina. Vemos también cómo ponen a prueba las reglas de los adultos y del barrio, hasta que finalmente entran en una casa vecina y cometen actos de vandalismo para divertirse. Es más complicado, por no decir imposible, resumir la trama laberíntica de *Post Tenebras Lux*, pero se puede indicar que gira en torno a una familia que se instala en el campo, a la visión íntima (y las visiones) de los miembros de esta familia (los padres Juan y Natalia y los dos hijos pequeños, Rut y Eleazar), y a los conflictos que nacen o se revelan en la pareja parental.

Ambas películas se interesan por la noción de inocencia, que es también un eje crucial del sistema melodramático. Pero donde, en el melodrama, la inocencia (de una víctima, femenina y/o infantil) recibe un contenido moral positivo - es una virtud - y se articula dramáticamente con las ideas de sufrimiento, de justicia y de reconocimiento, Reygadas y Murga tratan más bien de explorar su sentido amoral a partir de la infancia y de la mirada melancólica que proyectan en o desde ella. Esta melancolía se distingue de la nostalgia más o menos conservadora que difunden muchos melodramas (Fernández): a partir de la clásica definición freudiana, la melancolía designa aquí una añoranza sin objeto definido y un estado de desconexión radical entre sí mismo, los otros y el mundo.¹⁹ Es más evidente en *Post Tenebras* (Juan explicita su "cansancio de estar aquí") y más larvada en *Una semana* donde se asimila a la "especie de soledad adulta" y a la "tristeza que respiran los niños ricos detrás del alambrado" (Halfon). Las películas transmiten el sentimiento melancólico de que *algo* indefinible está perdido: el acceso a los secretos de la infancia, a su

inocencia, tal vez, pero también cierto modo cinematográfico de narrar y de provocar las emociones del espectador.²⁰

Infancia e inocencia son así los ingredientes clave tanto de los melodramas que hemos comentado como de los antimelodramas que examinamos ahora. Pero es aún más interesante descubrir que, en los antimelodramas también, la canción cantada en vivo por un personaje (niño y/o mujer) se vincula con este espacio de inocencia. A mi modo de ver, es crucial en el controvertido filme de Reygadas²¹ la escena en la que Natalia canta (desafinado) la canción de Neil Young "It's a Dream"²² acompañándose al piano, mientras su marido Juan está acostado enfermo o herido en el cuarto de al lado,²³ con los dos niños. Es Juan quien se lo ha pedido, como un remedio posible a su hartazgo existencial, y precisa que esta vez "solo quier[e] escuchar", lo cual deja entender que suele participar en el canto. Juan solicita la confirmación de los niños ("Hijos, ¿no quieren que mamá nos cante una canción?") y, a la pregunta de Natalia ("¿Qué quieren que les toque?"), contesta sin vacilar: "Otra vez Neil Young".²⁴ En el plano fijo en el que surge la música, vemos a Natalia sentada al piano de espaldas a la cámara; al fondo y fuera de foco se divisa la cabeza de Juan que aparece por el marco de la puerta a la izquierda del piano. Los esposos están separados por una pared pero la cámara los reúne en el plano, y la secuencia señala que lo que los vincula (lo que comparten, el secreto de su intimidad, que en la película parece justamente problemática) no reside en el tacto ni en la mirada, sino en la canción y su poder de evocación.

Durante la primera copla, el plano de Natalia de espaldas deja paso a un plano de los niños jugando y hablando con Juan en la cama parental; mientras se escucha el estribillo,²⁵ los chicos salen del cuadro y del cuarto para ir a ver "La Pantera Rosa" arriba (tal vez interpretable como el Diablo²⁶) y Juan pide a Eleazar que cuide a su hermana - una frase anodina que cobra un sentido solemne si se considera que Juan se está muriendo -. Luego, mientras Natalia canta la segunda copla,²⁷ se suceden tres planos en picado, en cuyo centro encontramos ese carácter desenfocado y duplicado que caracteriza los bordes de varios otros planos del filme, y que remiten aquí a la visión turbia de Juan, a la idea de sueño y al dispositivo especular.²⁸ En esta secuencia, la distorsión de la visión se desplaza de los extremos al centro de la imagen, señalando el valor de revelación que tiene la canción en el filme. La segunda vez que Natalia canta el estribillo, la voz de Juan se suma (en *off*): "And it's fading now, fading away / Only a dream", y finalmente solo queda esta voz (Natalia llora discretamente) para la última frase: "Just a memory without anywhere to stay". El tema principal de la canción (el sueño, asociado al espacio subjetivo de la memoria), tal como lo despliega la letra, resuena con la tonalidad y la

(des)organización oníricas de la película, hasta el punto que la una aparece como un comentario libre de la otra (o al revés). Dicha articulación entre canción y película se vuelve explícita en la escena que sigue y que parece responder a la última frase sobre la memoria perdida; la canción precede el momento en el que Juan recuerda en voz alta su infancia, desde un largo plano fijo de su rostro:

Hoy me sentí como cuando era niño ...En la noche me dormía lamiendo la cabecera de metal, y cantaban unos grillos que no he vuelto a oír, no sé si se extinguieron o simplemente los dejé de oír ... Sólo tenía que existir. Ahora les toca a Rut y Eleazar. Pero no sentí nostalgia como siempre. Hoy sentí que amaba todo, cualquier silla, el vidrio, las máquinas, las ruedas, hasta la música que llega del pueblo... Vi como todo está vivo, como todo resplandece... todo el tiempo. Me sentí como un bebé recién bañado. Limpio y seco.

[Natalia entra en el plano, inclina su cabeza en el hombro de Juan] Sé que estuve enfermo al final de mi vida. Ahora lo veo con claridad.

Juan habla como si hubiera muerto ya, como si mirara su vida desde otro lugar; la canción sugiere que este lugar es el no-lugar de un sueño que se confunde con la memoria, una memoria que idealiza la infancia como un estado de gracia de conexión con el universo. Juan insiste en su aptitud nueva para sentir más allá del presente (“me *sentí* como cuando era niño”, “Hoy *sentí* que amaba todo”, “me *sentí* como un bebé”) y para ver más allá de las apariencias (“*vi* como todo está vivo”, “ahora lo *veo* con claridad”), pero cree que ha perdido la capacidad (infantil) de *oír* la naturaleza y el mundo (“*cantaban* unos grillos que *no he vuelto a oír*, no sé si se extinguieron o simplemente los *dejé de oír*”). Cuando Natalia canta - estropeándola - la canción de Neil Young, Juan se da cuenta del poder del *canto*, y de la imposibilidad melancólica (demostrada por la voz disonante de Natalia) de recuperar la plenitud que otorgaba antes a sus oyentes. La canción mal cantada transforma el *sueño* en pesadilla o, más bien, revela que el sueño de la vida (según la perspectiva barroca y pesimista de Reygadas) es, en el fondo, una pesadilla - de la que escapan tan solo la infancia y la muerte. Las lágrimas de Natalia, que le impiden terminar su canción, introducen en la película el recuerdo del melodrama (su posibilidad no aprovechada, o despreciada); este, como la canción de Neil Young, es la base tan necesaria como desfigurada de las emociones que *Post Tenebras Lux* se propone visitar melancólicamente.

Ya he emitido en otro lugar (Dufays) la observación de que, en las películas que tienden al melodrama, los conflictos familiares surgen de motivos exteriores, explícitamente referidos al contexto social o a la

historia colectiva, mientras que en los filmes antimelodramáticos - como los comentados aquí - el conflicto es más bien interno a la unidad familiar, aunque un elemento exterior pueda servir para revelarlo o acelerar su aparición. Es lo que pasa en *Una semana solos*, cuyo pivote narrativo consiste en la llegada de un *outsider*, un adolescente mestizo y pobre (el hermano de la mucama) que introduce la idea perturbadora del mundo exterior (viene de la provincia de Entre Ríos).²⁹ Cuando, al final, los adultos del *country* descubren el delito, los adolescentes echan la culpa al *outsider*, que figura así como un chivo expiatorio. De este modo, la película termina como suelen empezar los melodramas: con la acusación injusta de un personaje "inocente" (en el sentido de no culpable). Pero la película va más allá de esta simple oposición entre los *malos ricos* y el *buen pobre*. En la última secuencia, uno de los muchachos más jóvenes (en el borde entre infancia y adolescencia), Sofí, sigue al extranjero y le impide huir. Sofí es la más inocente de los chicos ricos, en el sentido de que es la menos contaminada por prejuicios etno-sociales, y de que rehúsa participar en el delito: sale espontáneamente de la casa ajena a la que ha entrado con sus primos, declarando que "no [le] gusta estar acá", o sea, sintiendo que están haciendo algo "malo" pero sin atreverse a formular un juicio moral. Notemos que la película tampoco desarrolla un discurso moral(ista); el insistente retrato del espacio (el *country* como falsa utopía, exhibiendo superficies falsas) sugiere una lectura sociológica según la cual la mala conducta de los muchachos traiciona menos su "maldad" que una falla en el sistema social y en la institución familiar. Ahora bien, la "inocente" Sofí es justamente la que canta en el filme; canta en karaoke una canción italiana titulada "Invisibile (per te)", en el escenario de una fiesta en el *club house* del *country*.³⁰ Durante esta secuencia, el montaje subraya la fascinación que la niña transformada en estrella suscita en los demás muchachos, al alternar planos medios cortos de ella sobre un fondo azul brillante y planos de ellos (en grupo) mirándola y moviéndose al ritmo de la canción. Cuando Sofí - que canta con la misma convicción que los chicos de los melodramas, el Polaquito y Carlitos - empieza la segunda copla, la cámara la deja para mostrarnos un malentendido entre dos primos, para insistir en la soledad del adolescente enamorado de su prima y despreciado por ella, y luego seguir a otro chico que trata de acercarse a una muchacha sin obtener de ella ninguna mirada.³¹ El sonido de la canción acompaña así dos momentos de frustración (¿o ruptura?) amorosa, esto es, dos pequeños dramas cotidianos, motivos típicos de los melos televisivos para adolescentes, aquí tratados de modo muy sobrio. La secuencia de la canción de Sofí no solo es la ocasión de una puesta en escena desmelodramatizada de malentendidos entre chicos ricos, sino que

además cataliza el impulso de estos chicos para quebrar las reglas de los adultos (impulso interpretable como un reproche a los adultos, culpables de dejarlos solos demasiado tiempo), ya que este impulso explota en la secuencia que sigue a la de la fiesta. Dicho de otro modo, si bien la canción parece introducir una pausa en el relato filmico, en realidad su papel es semejante al de las canciones en los melodramas latinoamericanos clásicos: coincide con una secuencia llena de acciones y desemboca en la acción principal del filme. Y su letra tampoco es casual sino que sintetiza lo que podría ser un “mensaje” del filme. Aunque el espectador no hable italiano, entiende la frase repetida del estribillo: “*Io sono invisibile per te*”. La niña proclama su “invisibilidad” obligándonos a mirarla y, sobre todo, a escuchar su voz que, como la del Polaquito y como la de Natalia en *Post Tenebras Lux*, es desafinada (volveremos sobre este aspecto). La secuencia parece aplicar metafóricamente “esta invisibilidad” paradójica a los adolescentes frustrados en sus propósitos amorosos. Sin embargo, en cierta medida, podemos extender el alcance de la letra a la infancia y la adolescencia mismas: la canción cantada en italiano - o sea, en una lengua cercana pero diferente (como es el lenguaje de los chicos en relación al de los adultos) - nos dice que los niños son los *invisibles* del sistema social, responsable este de la segregación espacial de la que el barrio cerrado es el paradigma en el filme); pero la película también muestra que son ellos los que ponen de manifiesto las fallas de este sistema.

Cabe añadir que el cantar relaciona a Sofí con el personaje de Esther (hermana del *outsider*) quien, en una escena anterior, canta a capela en la cocina lo que parece ser una canción de cuna: “Cuando la noche se mece / Una estrella sobre el río / La tristeza se adormece / Si tu amor se abraza al mío / La tristeza se adormece / Y tu amor se abraza al mío”. El vínculo entre Sofí y Esther, que remite a su común marginalidad (fundada en motivos distintos) y que se manifiesta por su mismo gusto en cantar, aparece también en una conversación íntima que mantienen sobre la primera comunión y la fe en Dios, en la que Sofí confía a la mucama sus dudas y le pide que le enseñe la señal de la cruz. Sofí es así la única en escuchar la voz de Esther y en pedirle que cante. De hecho, si, a diferencia de Sofí, Esther canta bien, nadie - aparte de esa - la oye, es decir, nadie se interesa por ella más allá de su función de empleada doméstica. La película trabaja así con las ideas de invisibilidad y de “inaudibilidad” relacionándolas con jerarquías entre las edades y las categorías etno-sociales.

Conviene preguntarnos ahora por qué tanto Natalia como Sofí cantan con una voz desafinada y en una lengua extranjera; por qué los directores incluyen canciones desentonadas, cuyas letras detalladas permanecen

inaccesibles a la mayoría de los espectadores. Según Richard Dyer, “musical numbers (and other aspects of entertainment) are utopian in the sense of presenting ideal, joyous feelings, above all happiness” (*In the Space* 31); la perfección de una canción bien cantada y acompañada de baile nos divierte y nos lleva a otro espacio, ideal, de felicidad. En los melodramas que hemos comentado, las canciones remiten por su letra (en castellano) a un *locus* feliz que se proyecta en el pasado (el tango) o en el futuro (“Por amor”), pero su interpretación (exagerada y desentonada en el caso del Polaquito; sobria y personalizada en el caso de los Tigres del Norte) y su puesta en escena realista (aunque también melodramática) no nos permiten evadirnos del lugar infeliz por el que transitan los personajes.³² En *La misma luna* sin embargo, la presencia real de los Tigres funciona como un guiño que marca la buena fortuna de Carlitos, y la calidad de su cantar tiende a transformar la infelicidad en un lugar de esperanza y de alegrías posibles (prueba de ello, la camaradería nacida del dúo improvisado en la cumbia de la “Abusadora”).

Reygadas y Murga, al hacer que sus personajes desafinen al cantar (como el Polaquito), quieren claramente evitar, además del escape utópico del entretenimiento, el artificio (melodramático) de la *performance*. Este modo de cantar tiene el efecto correlativo de reforzar la impresión de sinceridad y de autenticidad de los personajes, como subraya Claudia Gorbman:

[A]rtless singing ... affords the greatest impression of authenticity of a voice, matching bodily gestures and lips with sound ... [I]t's the imperfections in the voice - breathiness, faltering and quavering, false notes, singing out of comfortable range, pauses, forgotten or mistaken lyrics - that equate amateurishness with authenticity, and that make of the singing a natural and sincere expression of the character (159).

Si la canción bien cantada (y, más aún, transformada en número artístico) apunta a divertir o a transportar al espectador-oyente, la canción mal cantada impide el acceso a este espacio utópico, anula toda posibilidad de nostalgia por ese lugar perdido o ideal que la voz cantante tiene el poder de evocar; nos obliga a concentrarnos en la subjetividad y en el estatus del personaje - en palabras de Gorbman, “[a] character singing artlessly is normally indulging in an intimacy, conveying a truth, externalising a subjectivity” (59) -, y en las reacciones de su posible público diegético (en las que proyectamos la nuestra). En vez de crear *otro* espacio, la voz desentonada en la canción recentra la atención en el espacio diegético (la estación de trenes en *El Polaquito*, el barrio cerrado en *Una semana* o la casa burguesa construida en Tepoztlán en *Post Tenebras*), y señala su

“disfuncionamiento” o su deficiencia.³³ Contrastan sin embargo, por una parte, la inocencia y la aparente ligereza del Polaquito y de Sofí, que no saben que cantan mal y tampoco se dan cuenta de lo que su canción significa (Sofí) o implica (Polaquito), y, por otra parte, la conciencia de Natalia, que supone otra relación con la utopía (el *sueño*) del número musical. En *El Polaquito* y *Una semana solos*, los chicos cantantes se identifican ingenuamente con la idea de “número” (y el consiguiente estatus de “estrella”), lo cual a la vez equipara su inocencia con la idea de utopía y nos hace sentir por ellos una mezcla de lástima y compasión: esto es, sentimos que la utopía que encarnan es muy frágil, insostenible en su mundo diegético. En *Post Tenebras Lux* Natalia conoce y padece la carga emotiva de la canción “It’s a Dream”: designa la misteriosa intimidad de su pareja, y remite al sueño utópico de la inocencia (así como al modelo ideal de un canto armonioso) de modo melancólico, desde el saber de su inaccesibilidad.

Espero que este breve recorrido haya demostrado la trascendencia de los momentos en los que un personaje *amateur*, niño y/o mujer, se pone a cantar en los filmes escogidos, y sugiero que la misma trascendencia - en términos tanto narrativos como afectivos - se constata en muchas más películas latinoamericanas contemporáneas, sean de corte melodramático o pertenezcan a la corriente minimalista *antimelodramática* que atrae a muchos autores del cine de hoy. En el caso de películas melodramáticas, las canciones que los personajes (chicos) cantan o escuchan con entusiasmo son un vector de su destino (positivo o negativo), un destino determinado en *La misma luna* y en *El Polaquito* por la relación (filial) de dichos personajes con unos cantantes-modelos vivos (Los Tigres) o muerto (el Polaco). En los filmes antimelodramáticos, el valor narrativo y afectivo de la canción, complicado por las voces desafinadas, compensa la sobriedad interpretativa y la latencia del conflicto dramático: en la canción cantada en otra lengua se concentran paradójicamente (se cifran) el sentido de este conflicto y la emoción o las acciones que implica.

Université catholique de Louvain / F.R.S.-FNRS

NOTAS

- 1 La lista, claro está, no pretende de ninguna manera ser exhaustiva. Son algunos ejemplos de un fenómeno mucho más frecuente.
- 2 Gorbman precisa que el “artless singing” es un cantar que, “in the conceit of a film story, is not a professional performance, and is done in synch sound with

- appropriate indices of spatial realism, and without the magical backing of an orchestra” (157).
- 3 Incluso cuando la trama del melodrama es más épica que doméstica, los temas histórico-nacionales están estrechamente ligados a la vida de una familia protagónica (o de una pareja que depende de sus parientes) (Sadler 4).
 - 4 Nótese que esta relación entre canción y filme melodramáticos no es del orden de la sucesión sino, más bien, de la sinergia; el melodrama cinematográfico (por lo menos el mexicano) cristalizó un gusto de la época que se desarrolló junto con la canción popular, y cuyo origen se encuentra en la literatura (pensemos en la inspiración literaria de las letras de muchas canciones de Agustín Lara).
 - 5 Esta condición difiere de las situaciones de *monologic artless singing* consideradas por Gorbman, quien afirma (a raíz de ejemplos norteamericanos): “Most monologic singing is private by definition, not intended to be heard by others in the diegetic world.” (161).
 - 6 Véase Dufays. Un ejemplo argentino clásico se encuentra en *La ley que olvidaron* (José Agustín Ferreyra, 1938); uno de los ejemplos mexicanos más famosos es Chachita en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948). Se suele mencionar *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) como obra transgresora respecto a la codificación melodramática de niños o adolescentes como inocentes víctimas en el cine latinoamericano.
 - 7 En su análisis de *La misma luna*, Connelly considera la relación melo/realismo al revés, cuando opina que el filme es “melodramatic without excessively distorting reality or resorting to degrading sensationalism” (15). En cuanto a *El Polaquito*, Bernades describe el filme como “una de esas películas en las que todo se muestra, se dice y se ilustra”; Vinelli escribe que “en aras de la verosimilitud ... el filme cae a veces en la falta de sutileza, en el trazo grueso con apenas un desvío en algún semidesnudo que roza lo comercial”, pero este “trazo grueso” no impidió a otro crítico ver en el filme una “cruda radiografía de una verdad” (Martínez). Según Vargas quien compara *El Polaquito* con otras películas latinoamericanas sobre niños de la calle, “la denuncia social que ofrece se diluye ante la acumulación de excesos y de imágenes que se regodean en la miseria humana para impactar al espectador sin darle oportunidad de reflexionar. La mirada del coguionista y director Desanzo es complaciente, melodramática y se dedica más a mostrar el martirologio que sufre el Polaquito”.
 - 8 Respecto a la esquematización y la polarización en el melodrama, véase Martín-Barbero 128.
 - 9 Este aspecto ha sido objeto de críticas en *El Polaquito*. Según Vargas, las escenas que muestran los sufrimientos de los personajes en esta película “son acompañadas por una estridente música de fondo, la cual aumenta de volumen

- para enfatizar el dramatismo y sacudir tramposamente al espectador". En *La misma luna*, unas canciones extradiégicas complementan la música "de fosa".
- 10 En realidad no vemos el reencuentro propiamente dicho (el abrazo) entre madre e hijo: la película termina con primeros planos de ambos personajes mirándose y esperando a que el semáforo pase al verde para poder correr el uno hacia el otro.
 - 11 La letra es de José Manuel Figuerero; en el filme es interpretada por Los Ches, pero la canción ha sido popularizada por la cantante y actriz de telenovelas mexicana Laura León, apodada "La Tesorito".
 - 12 Como indica el montaje de la segunda secuencia del filme que establece un paralelo estricto entre las acciones cotidianas de la madre y del hijo más allá de la distancia que los separa, conforme a la ley de la familia, su destino es reunirse.
 - 13 La letra de la segunda parte del estribillo dice: "Después... / ¿qué importa ya el después? / que toda mi vida es un ayer / que me detiene en el pasado / eterna y vieja juventud / que me ha dejado acobardado / como un pájaro sin luz." Mientras que en la segunda estrofa se expresa: "¿Qué le habrán hecho mis manos? / ¿qué le habrán hecho? / para dejarme en el pecho / tanto dolor / dolor de vieja arboleda / canción de esquina / con un pedazo de vida / Naranja en flor."
 - 14 Es así como Vinelli escribe que el Polaquito "se gana la subsistencia *imitando malamente al Polaco Goyeneche* y recibiendo limosna por *canciones que destroza con entusiasmo e inocencia*". Bernades es aún más severo: "No conforme con errar obstinadamente la línea melódica, el pibe sobreactúa innecesariamente su papel de cantor de tren, haciendo gestos y abriendo los brazos con desmesura, hasta el punto de resultar cargoso y molesto para el resto del pasaje. Su imitación no le rinde el menor honor al modelo ...".
 - 15 En esta película, la madre militante del niño protagonista canta el tango clásico "Sueño de juventud", y esta canción sirve como elemento de continuidad en una secuencia que muestra al grupo de montoneros preparando sus armas en un ambiente de clandestinidad y de convivialidad; el tango es el elemento que revela o delata la tentación melodramática del filme y, sobre todo, su construcción nostálgica.
 - 16 Se pueden mencionar, entre otros autores ejemplares de esta postura centrada en la recepción de las producciones culturales, a Umberto Eco y a Michel de Certeau. Precisamente, una de las características del arte postmoderno consiste en su reciclaje de obras y productos culturales previos sin distinción de su origen o estatus más o menos "elevado".
 - 17 Murga reivindica este efecto: "Hay ... una búsqueda narrativa en el cine de ficción que yo hago que tiene que ver con lo documental, con la idea de

- registrar situaciones independizadas de su factor dramático” (entrevista con Barrenha).
- 18 Los antropólogos y etnógrafos llaman “distancia observacional” una modalidad de observación caracterizada por una “no participación” - o solo incidental y mínima - en la vida cotidiana de los sujetos que investigan.
- 19 En su texto “Duelo y melancolía”, Freud describe la melancolía como un duelo patológico, en el que el sujeto no reconoce *lo* que ha perdido junto con la persona difunta o el objeto desaparecido. En vez de efectuar el duelo de dicho objeto, el sujeto melancólico entra en un paradójico e imposible duelo de sí mismo, de su propia imagen.
- 20 Así, según Halfon, “viendo *Una semana solos*, la sensación que surge es de una cierta melancolía, tristeza por una infancia que, en el lugar pretendidamente ideal, empieza a percibirse como perdida”.
- 21 Desde su estreno y el escándalo que provocó en el Festival de Cannes de 2012, en el que fue abucheado, aunque obtuvo el Premio a la Mejor Dirección), *Post Tenebras Lux* sigue dividiendo a sus espectadores: para unos se trata de una obra maestra, para otros (muchos franceses), de una estafa incomprensible (léanse por ejemplo las críticas publicadas en *Le Monde* o en los *Inrocks*).
- 22 Esta canción proviene del álbum *Prairie Wind* estrenado en 2005.
- 23 Se puede entender - a raíz de una secuencia posterior en la que su hijo Eleazar anuncia la muerte de su padre - que Juan muere después de esta escena (lo habría matado Siete, su empleado) y, en este caso, las secuencias en *flash forward*, mostrando la familia años más tarde, serían oníricas o imaginarias. También podría ponerse en duda esta afirmación del niño y ver en los *flash forwards* verdaderas escenas del futuro familiar.
- 24 Cuando Juan declara: “Tengo cansancio de estar aquí”, Natalia propone llamar al doctor pero él tiene otra solución: “Mejor tócanos una canción”.
- 25 La letra de la primera copla es la siguiente: “In the morning when I wake up and listen to the sound / Of the birds outside on the roof / I try to ignore what the paper says / And I try not to read all the news / And I'll hold you if you had a bad dream / And I hope it never comes true / 'Cause you and I been through so many things together / And the sun starts climbing the roof”. La letra del estribillo reza así: “It's a dream, only a dream / And it's fading now, fading away / It's only a dream / Just a memory without anywhere to stay”.
- 26 Según la lógica alegórica del filme, en efecto, la alusión a la Pantera Rosa permite una doble interpretación: en un plano cotidiano y literal, los niños van efectivamente a ver el famoso programa de televisión; pero en un plano figurado y metafísico, la “Pantera Rosa” puede designar el Diablo cuya silueta roja aparece (literalmente) dos veces en los pasillos de la casa familiar, precisamente vinculada a la mirada de los niños.

- 27 La letra de la segunda copla es: "The Red River still flows through my home town / Rollin' and tumblin' on its way / Swirling around the old bridge pylons / Where a boy fishes the morning away / His bicycle leans on an oak tree / While the cars rumble over his head / An aeroplane leaves a trail in an empty blue sky / And the young birds call out to be fed".
- 28 Estos planos muestran: (1) el borde de un mueble de madera y una sábana arrugada -¿u otra cosa?--; (2) una foto de Juan rompiendo una fila de policías; (3) el reflejo en el espejo de Natalia sentada al piano.
- 29 En *Post Tenebras Lux*, el personaje que se llama Siete tiene una función semejante respecto a la familia burguesa protagonista.
- 30 Al parecer, la canción fue compuesta para la película por Inés Gamarci, Martín Salas y Marcelo Pérez. La letra es la siguiente: "[Primera copla] Ascoltami bambino / Non conosci il destino / Quante cose che non sai di me / Quante cose che non so di te / Quella persona non sei tu / Chi se ne va, che male fa. / [Estribillo] Invisibile / Io sono invisibile per te / Io sono invisibile (bis) / Invisibile / Il mio cuore è invisibile per te (bis) / Dimmi che cosa c'è. / [Segunda copla] Ho perso la testa / Ma devo lasciare / Il mio cuore parlare. / Arrivederci amore, ciao (bis) / Quella persona non sei tu / Chi se ne va, che male fa. [Se repite el estribillo]".
- 31 Su breve intercambio parece un diálogo de sordos: "Quería saber si todavía somos novios" / "Pero nosotros somos primos" / "Pero nos besamos" / "Pero nosotros nunca fuimos novios" (subrayado mío).
- 32 Recordemos que Dyer explica a propósito de las comedias musicales que: "Entertainment offers the image of 'something better' to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don't provide. Alternatives, hopes, wishes - these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realised." ("Entertainment and Utopia" 177).
- 33 Acerca del significado posible de esta elección espacial en el filme de Reygadas, véase Solórzano.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, THEODOR Y MAX HORKHEIMER. *Dialéctica del iluminismo*. (1947) Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- BARRENHA, NATALIA. "Entrevista a Celina Murga". *Otroscines*. 2012. S. pag. Web.
- BERNADES, HORACIO. "Miseria demasiado explícita" (sobre *El Polaquito*). *Página 12* 10 oct. 2003: S. pag. Web.
- BLOCH-ROBIN, MARIANNE. "El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero

- se podría convertir en nuevo género". *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*. Eds. Nancy Berthier y Antonia del Rey. Valencia: Editorial Tirant lo Blanch, 2014. 193-207.
- CONNELLY, CARYN C. "Tanto de aquí como de allá: New Representations of the Illegal Immigrant Experience in *La misma luna* (2007) and *7 soles* (2009)". *Cincinnati Romance Review* 32 (2011): 13-30.
- DE CERTEAU, MICHEL. *L'Invention du quotidien. Arts de faire*. Vol. 1. Paris: Union générale d'éditions, 1980.
- DUFAYS, SOPHIE. "El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura". *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien* 100 (2013): 273-286.
- DYER, RICHARD. "Entertainment and Utopia". *Genre, the Musical: a Reader*. Ed. Rick Altman. London/Boston: Routledge & Kegan Paul/British Film Institute, 1981. 175-89.
- . *In the Space of a Song: the Uses of Song in Film*. London/New York: Routledge, 2012.
- ECO, UMBERTO. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Tusquets, [1965] 2013.
- . *El superhombre de masas*. Trad. de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Debolsillo, [1978] 2012.
- El Polaquito*. Dir. Juan Carlos Desanzo. Argentina y España. Prod. Alma Ata International Pictures, Arca Digital. 2003.
- FERNÁNDEZ, ÁLVARO A. "Dispositivos del melodrama latinoamericano: 'Mancha', nostalgia y flashback". *La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano contemporáneo*. Ed. Paul Julian Smith. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015. 147-160.
- FREUD, SIGMUND. "Duelo y melancolía" [1915]. *Obras completas*. Trad. José L. Etchevarry. Vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu, 2005. 235-246.
- GORBMAN, CLAUDIA. "Artless Singing". *Music, Sound, and the Moving Image* 5.2 (2011): 157-171.
- HALFON, MERCEDES. "Murga en el country". *Página/12* 7 jun 2009; S. pag. Web.
- HERLINGHAUS, HERMANN. *Violence Without Guilt: Ethical Narratives From the Global South*. New York: Palgrave/Macmillan, 2009.
- La misma luna*. Dir. Patricia Riggen. Prod. Creando Films/Fidicine/Potomac Pictures/The Weinstein Company. 2007.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS. "Melodrama: el gran espectáculo popular". *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987. 124-132.
- MARTÍNEZ, ADOLFO C. "Adolescentes sin salida". *La Nación* 9 oct. 2003; S. pag. Web.
- MONSIVÁIS, CARLOS. "Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)". *Archivos de la Filmoteca* 16 (1994): 6-19.
- Post Tenebras Lux*. Dir. Carlos Reygadas. México, Francia, Holanda y Alemania.

- Prod. No Dream Cinema, Mantarraya Producciones, Le Pacte, Topkapi Films, The Match Factory. 2012.
- SADLER, DARLENE J. ED. *Latin American Melodrama. Passion, Pathos, and Entertainment*. Urbana/Chicago: U of Illinois P, 2009.
- SCHWARZBÖCK, SILVIA. "Objetos perdidos". *Cinémas d'Amérique latine* 8 (2000): 87-93.
- SMITH, PAUL-JULIAN. "Los estudios cinematográficos y televisivos: localismo y transnacionalidad". *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Ed. Julio Ortega. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2010. 149-160.
- SOLÓRZANO, FERNANDA. "The Devil in the Detail". *Sight & Sound* 23.4 (2013): 50-53. *Una semana solos*. Dir. Celina Murga. Argentina. Prod. Tresmilmundos Cine. 2008.
- VARGAS, JUAN CARLOS. "Representaciones realistas de los niños de la calle en el cine iberoamericano, 1998 - 2003". *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* 4 (2011): S. pag. Web.
- VINELLI, ANÍBAL. "Una ráfaga de crueldad". *Clarín* 9 oct. 2003: S. pag. Web.
- WILLIAMS, LINDA. "Melodrama Revised". *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Ed. Nick Browne. Berkeley: U of California P, 1998. 42-88.